Anno 1974

3

# design

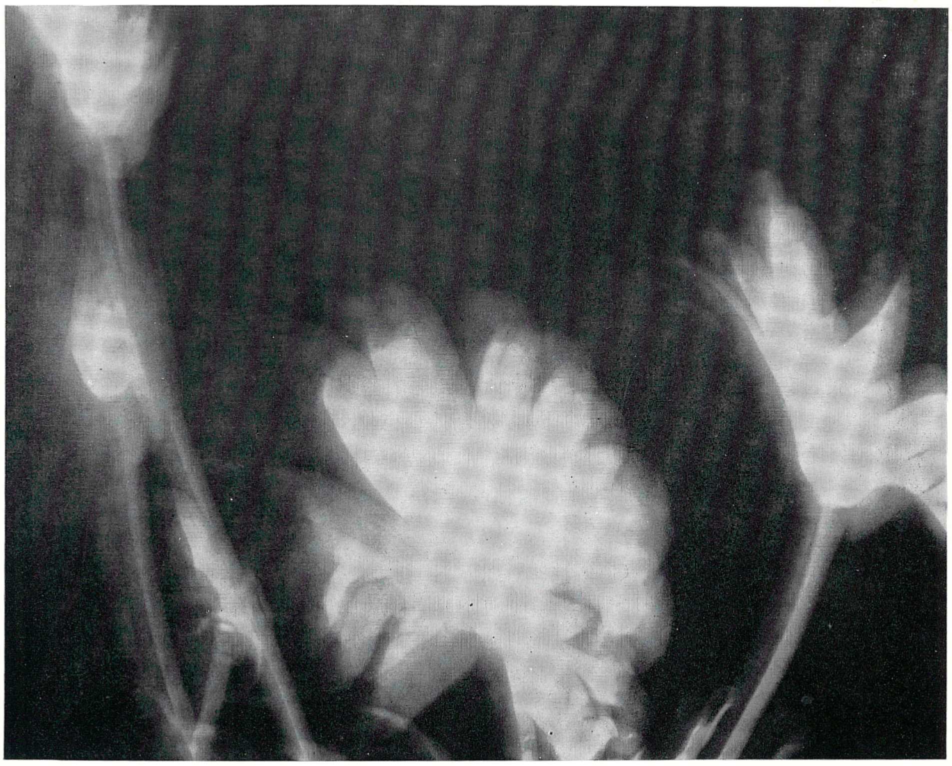
strumento per migliorare la qualità della vita

Franco Grignani.
Pagina per Alfieri & Lacroix: « Leggere il segno, l'intensità, il rapporto, lo spazio... ». Controllo verticale, orizzontale del registro di stampa.

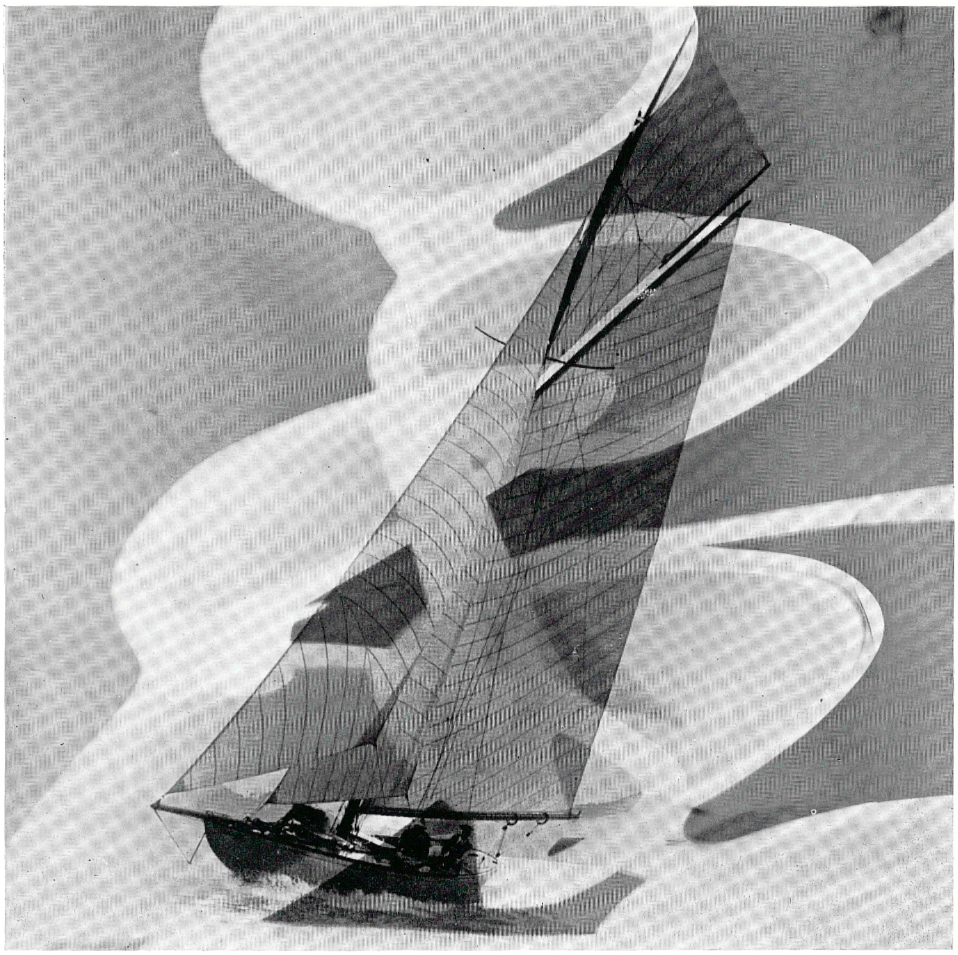
## Biglietto di andata

Franco Grignani

Il ricercare, in estetica, mai è stato così in uso come ora e non se ne è mai tanto abusato. Alle volte mi pare di leggere, fra le righe di qualche dichiarazione, che si ricerca persino una matita caduta sotto il tavolo. Ciò nonostante, il consumare tanti fogli di carta non significa ricerca, al contrario è segno di incapacità o, nella migliore delle ipotesi, di una produzione di proposte semplicemente modificate.
La ricerca va posta invece come atto creativo, capace, da intuizioni elementari anche empiriche o degenerative, di scoprire, individuare e polarizzare i punti chiave per lo sviluppo grammaticale del programma. La ricerca ha in sé una strutturazione permanente correlata al comportamento personale dell'operatore, vigile, introspettivo e quasi mai speculativo in un agire nel metodo di « sensibilità anelante ».
Il risultato non è la proposta della realtà oggettiva e immutabile nei valori fisici del mondo esterno, ma la realtà e il pensiero fusi nel rapporto metafisico di una unità concettuale.
Più avanti, la mia insistenza nell'allargare lo spazio d'analisi e nel tempo stesso nel definire la specificità del metodo, vuol essere la messa a fuoco del mio modo di operare nel campo estetico e sta a indicare il meccanismo usato nel reperire le fonti di sondaggio.
La base di valutazione è l'uomo tra questi due valori: i sensi e il pensiero. I sensi sono misurabili nelle loro gradualità fisiche; si può vedere, udire, fare, ma, limitato com'è, l'uomo ha dovuto inventare la macchina per evitare la fatica, per produrre di più, per arrivare alla perfezione tecnologica. Ma proprio dai limiti fisici dell'uomo è partita la mia ricerca ponendo in primo piano la componente psicologica accentuata da fenomenologie visive prese alle volte da angolature appartate, per esempio la ricerca sull'immagine indefinità nel flou (1950-1952). Il flou è una configurazione latente che, per il suo generarsi dinamico, apre la mente dall'esperienza primaria della percezione alle più elastiche elaborazioni. È un pretesto per analizzare tutti i fenomeni emozionali intorno al rivelarsi e al proporsi di una immagine nelle sue probabili proprietà oggettive. L'occhio, qui provocato, decifra da elementi del « primitivo » l'immagine-pensiero come primo giudizio per un più complesso processo organizzativo di identificazione fisica e concettuale.
Quando la pubblicità offre all'occhio

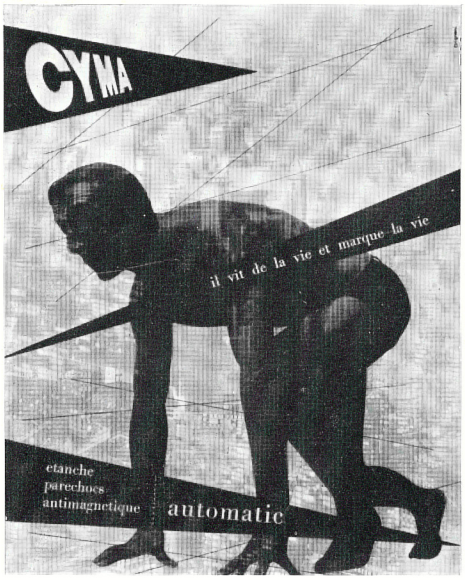


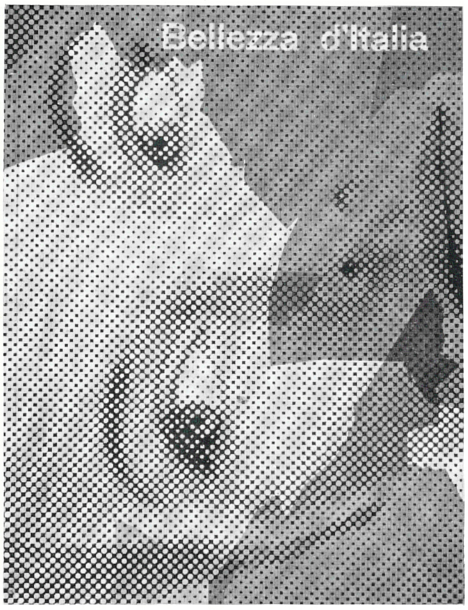
Il flou oscillante (fiore), tecnica di immagine dinamica in un fotogramma del 1932.



Una tecnica nuova per il 1932: Fotogramma a luce inclinata, di occhiali da sole e fotografia di vela nella stessa composizione preparata in camera oscura. (Copertina per un depliant per le vacanze).

Compenetrazione tissurale in un esempio di fotografia applicata alla grafica (1946).



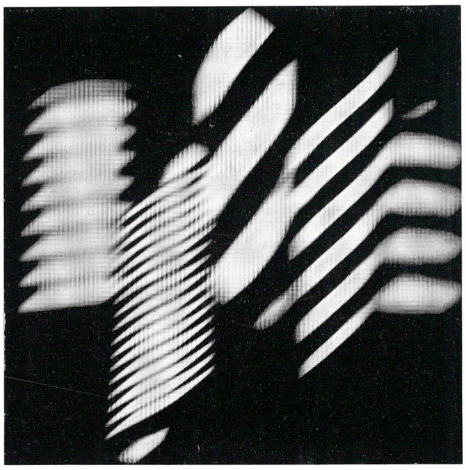




Testa retinata a forte ingrandimento con zone di colore ottenute da strappo di cellophane (Bellezza d'Italia 1951).

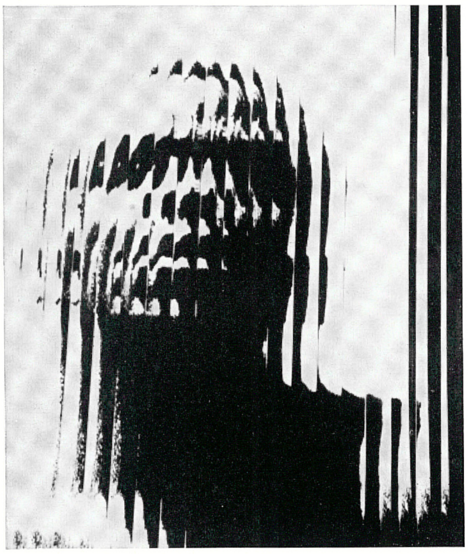
Fenomeno di immagine flou su gruppi di nastri di carte colorate (slittamenti ottici 1950-1952).

una immagine totalmente definita nel suo racconto: bottiglia, bicchiere, sete, non lascia spazio alla mente dell'osservatore, diventa forza induttiva e costrittiva, quindi altamente speculativa, non tenendo conto del bisogno di immaginazione indispensabile per l'uomo. In questo caso la comunicazione è solo documentazione.
Il flou, invece, è un medium che rispetta il potenziale immaginativo dell'individuo aperto alla pre-percezione e che difende le libertà intellettive dell'uomo che ha diritto, nel momento attuale, di non essere sommerso e costretto a bere l'immensa ondata di comunicati che la furia del mondo commerciale gli rovescia addosso.
Un'altra mia ricerca è stata fatta sulla distorsione ottica (1953-1956). Quando si parla di distorsione si pensa sempre ad una alterazione della realtà dalla quale dobbiamo difenderci con la correzione. Tutto ciò che sta fuori dal modo di vedere del nostro occhio ci rende circospetti, eppure sono stati inventati il microscopio, il telescopio o semplicemente gli occhiali.
Una volta il mondo era quello che si vedeva guardandolo ad occhio nudo; ora la tecnica ce lo ripropone modificato, e non è che questa serva ad alterare la visione ma è un mezzo per la scoperta di nuovi punti di vista. La velocità, l'altitudine dei voli, le microstrutture rivelate, gli sguardi nell'universo stellare hanno allargato le conoscenze e le sensazioni dell'uomo, ma hanno fatto accettare anche una immagine diversa e carica di attribuzioni astratte. Astratte come la distorsione che si esprime nel nuovo tessuto del segno valorizzato nelle sue lacerazioni.
Un segno che nessuna mano, pur forte nell'esercizio calligrafico, sa tracciare. Ma perché la distorsione? Intanto è un segno organizzato con caratteristiche strutturali dissociate e, per tale fenomeno, l'occhio è sollecitato a scoprire in esso delle vibrazioni sensibili, con effetti plastico-visivi illusori di alto richiamo percettivo. In ogni modo l'immagine ricca di rifrazioni che sta oltre e che si recupera attraverso il fenomeno della distorsione va vista come una nuova « realtà strutturale » proposta con le sue caratteristiche vibratili, stimolante e catturante.

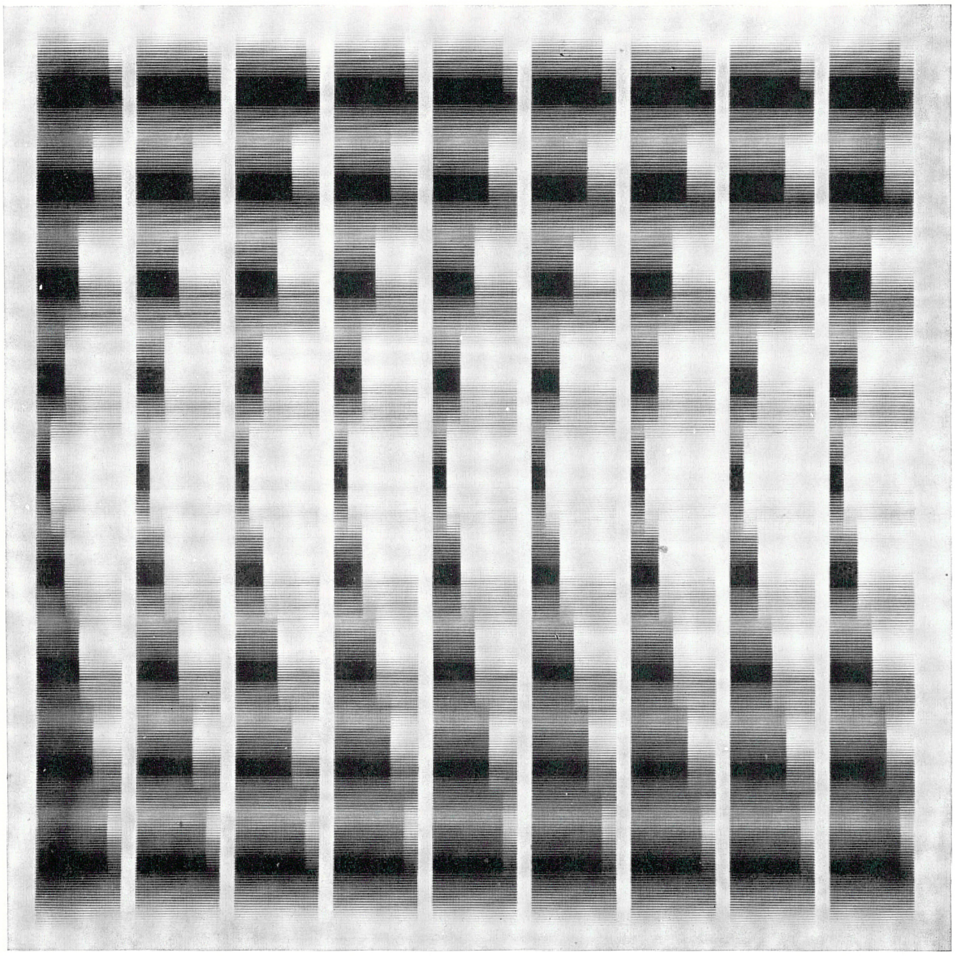
**Ricerca sulle tensioni**: (1957-1961). Partendo dalla considerazione che la conoscenza veloce di una forma non si sviluppa dai dati particolari al



Quando le linee di struttura del disegno coincidono parallelamente con l'andamento strutturale di una lente anastigmatica, applicata davanti l'obiettivo di una macchina fotografica, si ha automaticamente la messa a fuoco in quella zona, mentre il resto del disegno si disperde nel flou (1950-1952).



Ricupero di una « nuova » immagine sezionata e moltiplicata attraverso un normale vetro a righe bombate (1951).



Disegno scalare programmato ricuperato attraverso un vetro a rigatura fitta e distanziato opportunamente (cm. 60 x 60, 1953).

tutto, ma da rivelazioni primarie interne alla forma stessa, cioè dalla sua espressività strutturale, ho constatato che esistono linee di forza virtuali evidenziate che superano il perimetro della forma stessa. E ancora, se uno spazio contiene elementi segnici in posizioni ambigue, si avvertono tensioni in contrappunto che offrono dati atti ad aumentare il valore comunicante per esempio, di un avviso pubblicitario contro il pericolo della concorrenza di altri segni sparsi nel campo grigio della pagina del giornale.

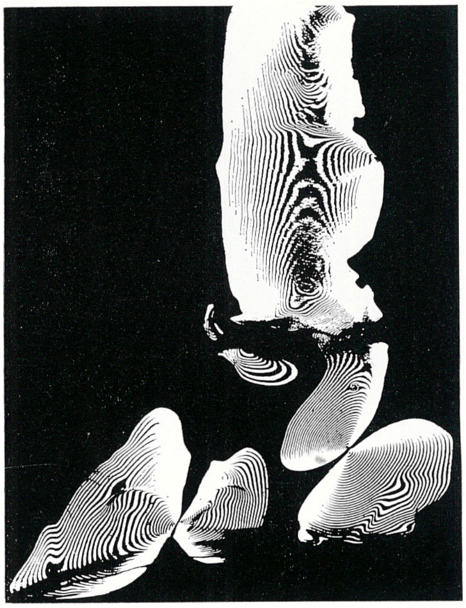
La lotta fra segno e spazio è tensione: l'espressione drammatica di un volto, il contrasto fra colori, le forme stesse sviluppate direzionalmente, i segni indicanti e le linee di forza. Tutta la comunicazione visiva parla per tensioni espresse attraverso una volontà atta ad assumere una individualità primaria e in sé riassuntiva. Flou, distorsione e tensione sono state le aree di raccolta delle regole teoriche per un lavoro coerente e concatenato. Altre ricerche sviluppate più tardi come l'induzione nelle strutture radiali (1962-1963) o le periodiche in organizzazioni cinematiche, rallentate e sviluppate entro percorsi, o ancora le psicoplastiche nelle volumetrie a lettura mentale, plasticità e sovvertimento delle leggi dello spazio, sono state il naturale travaso di queste esperienze.

Per esempio, il lavoro di sottrazione volumetrica nelle psicoplastiche non è altro che la distorsione applicata nel visivo concreto del mondo esterno. Il flou è il non costruibile o il rallentamento della percezione negli scatti delle gradinate delle strutture periodiche, l'indefinibile imposto sulla realtà fisica. Le tensioni sono espresse nello spazio impaginativo, nelle zone avanzate ai bordi, nelle vibrazioni lineari, nella caduta violenta di rapporti di rigatura. E ancora, le tensioni si rivelano nei miei dipinti con il proiettivo di ogni volumetria, sintesi di forme che si vuol vivere mnemonicamente vincendo il tempo. Esse accentuano e segnalano quella infinità di fenomeni del mondo percettivo che sono la rivelazione del rapporto uomo-macchina.

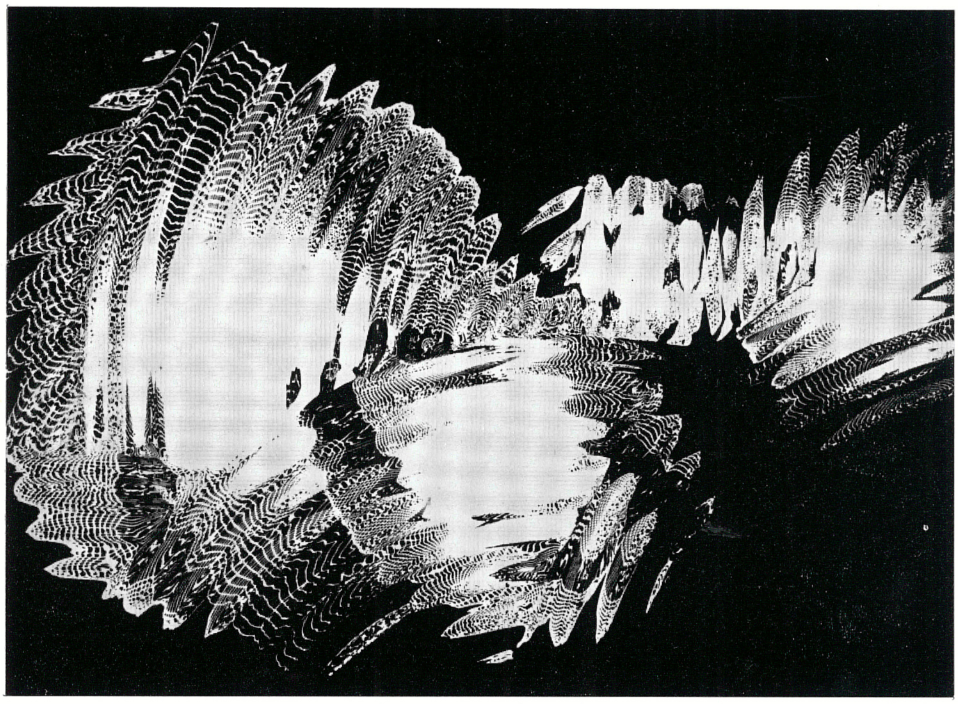
La mia ricerca, pure nella sua variabilità ed estensione, ha sempre conservato le stesse basi di appoggio: il segno come matrice, il fenomeno come variabilità analitica e lo spazio come fatto psicologico emozionale. Questa vasta sperimentazione che supera i 13.000

Ricupero di una immagine distorta costituita da valve rigate, con fenomeni di variabilità secondo la dislocazione nel campo (1953-1956).

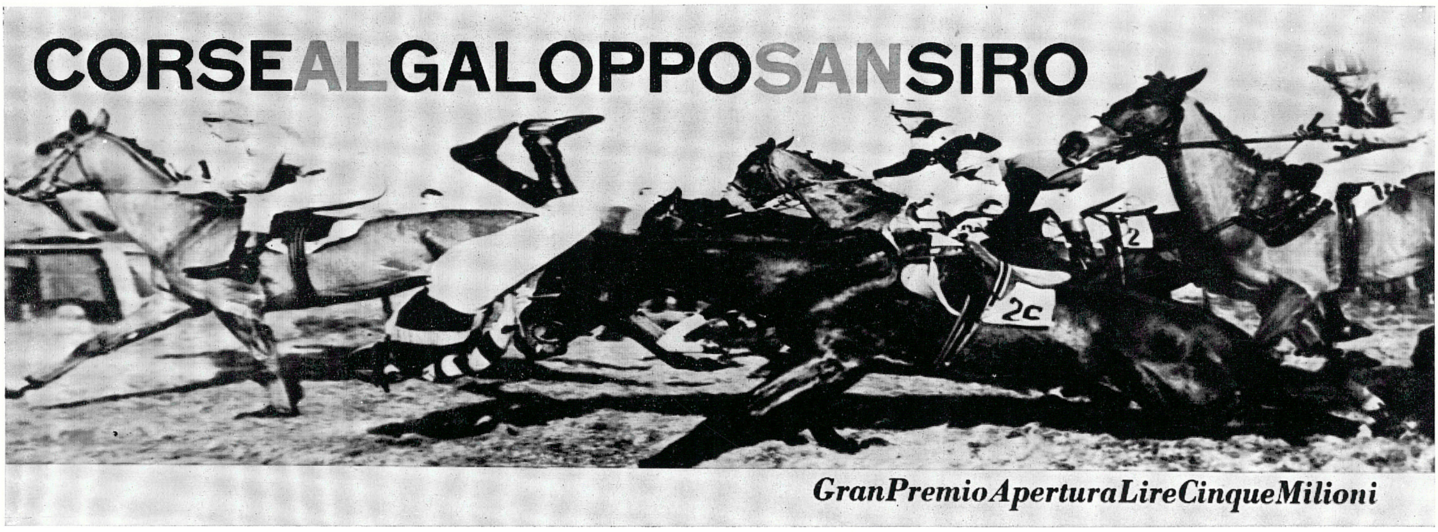
documenti non ha mai avuto un committente, è stata, quindi, un'azione connaturata al bisogno che sta alla base del mio operare, un « viaggio di andata », che non pensa mai alla conclusione di un ritorno, ma è sempre vigile al più lieve soffio di variazione e che, pure attraverso la ridotta documentazione di queste pagine, rivela le distanze intercorrenti fra i temi, ma anche il mio spazio emozionale.



Distorsione in campo di righe ordinate e sagomate a esse. (Interessanti gli aspetti tridimensionali) (1953-1956).



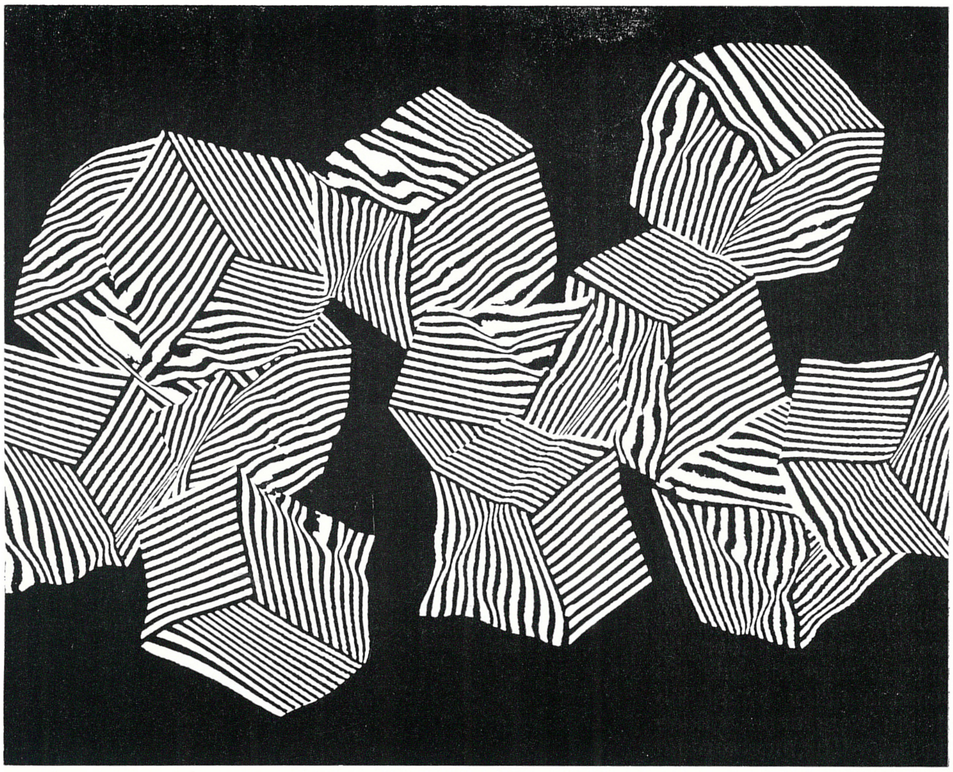
Distorsione di un fotogramma di rete attraverso un filtro con zone a rigature concentriche (1957-1961).



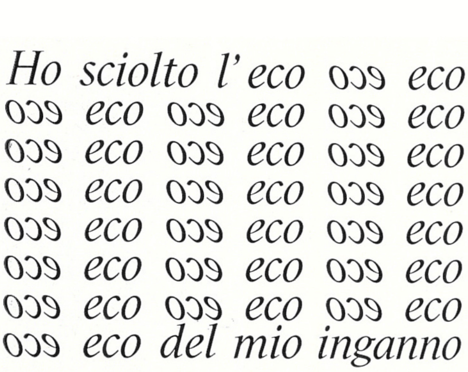

Progetto di grande poster per una manifestazione ippica e previsto con affissione seriale per proporre all'occhio la « continuità » (1952).

Scambio e ribaltamento di tensioni e distorsioni da due nuclei di punti degradanti al centro (Linea grafica 1963).

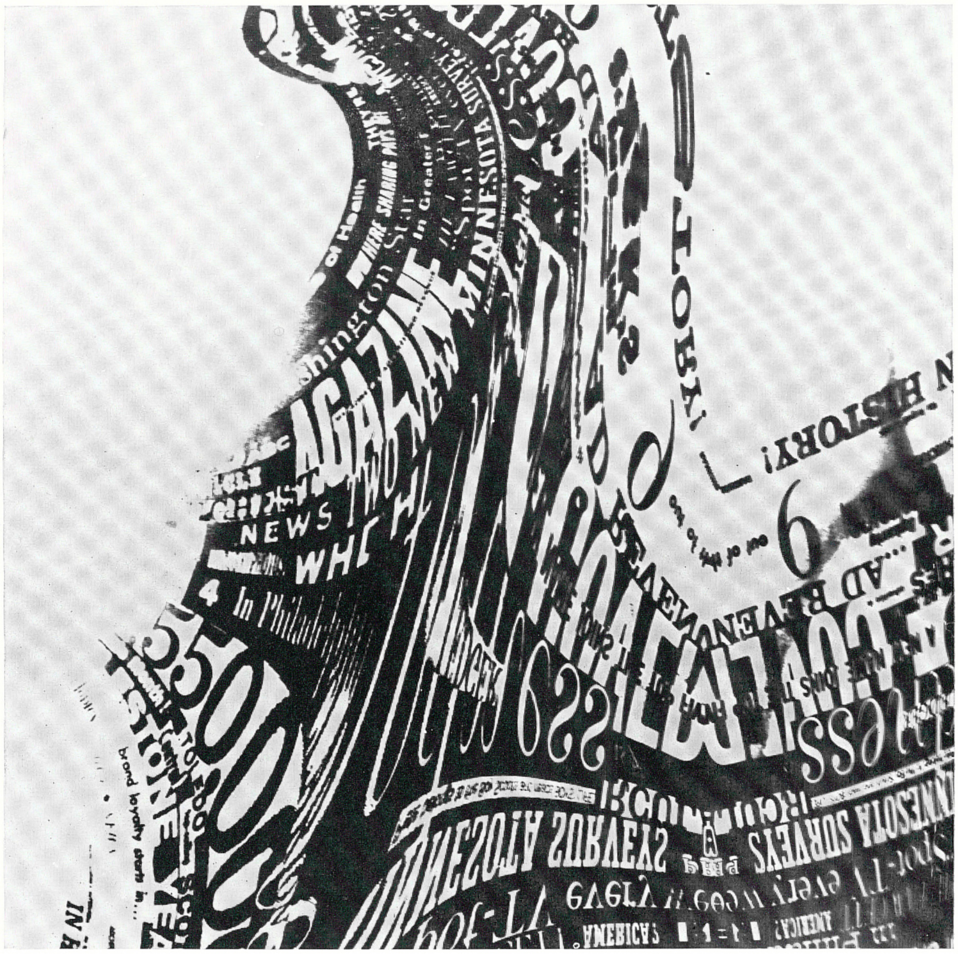
Distorsioni in una struttura cubica continua con variabilità nel campo (1962).



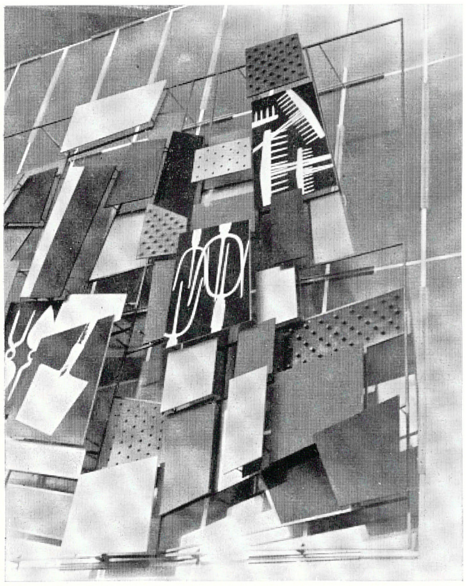
Distorsione di grafia di numeri e proposta di « cosalità numerica » da contrapporre al meccanismo geometrico della tipografia (1953-1956).



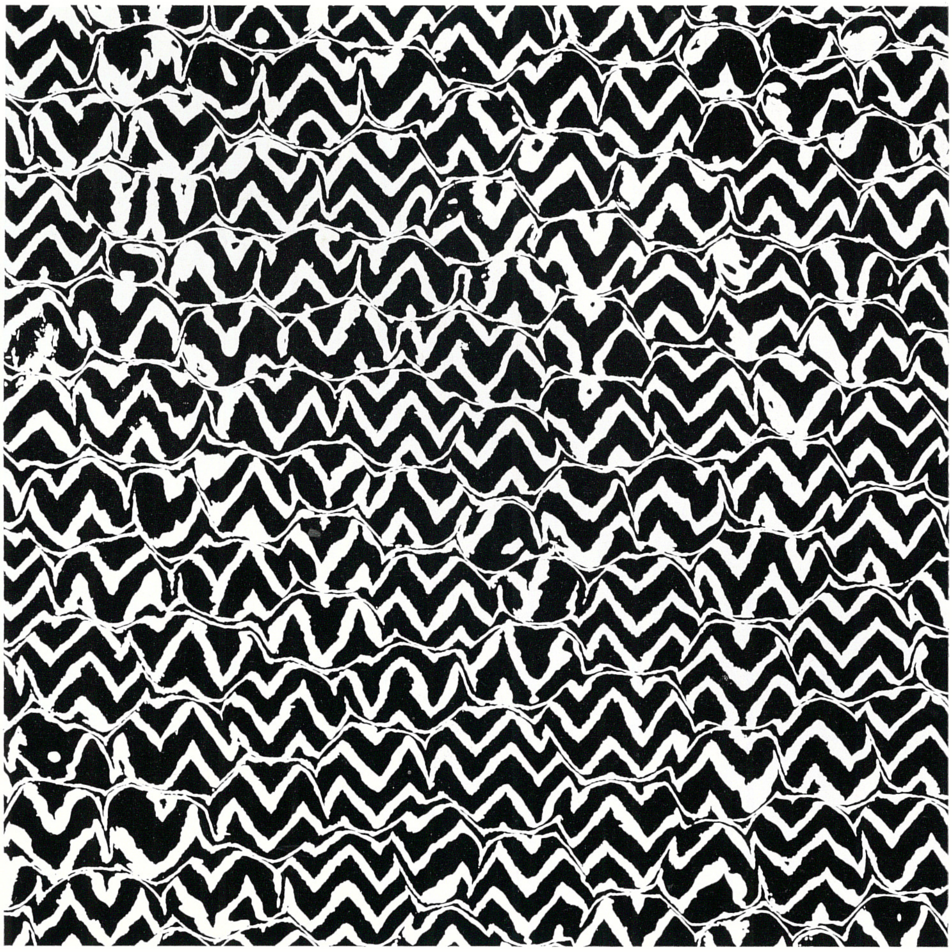

« Ho sciolto l'eco del mio inganno »: onomatopea grafica del fenomeno fisico dell'eco.



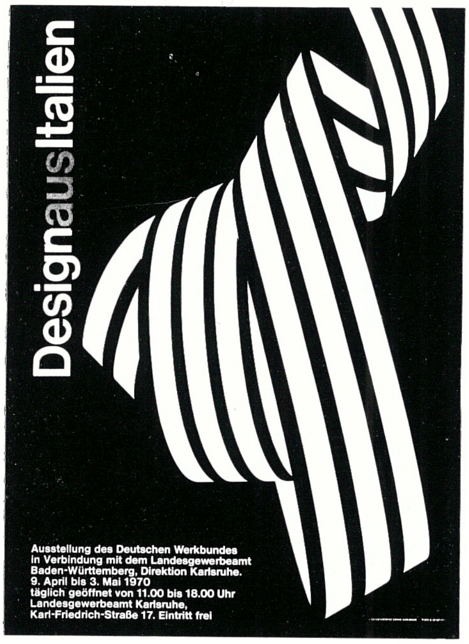
Parete dell'habitat, tipografia illeggibile, rutilante, alle volte inutile che rincorre e versa sull'uomo la sua « persuasione occulta » (1957-1961).



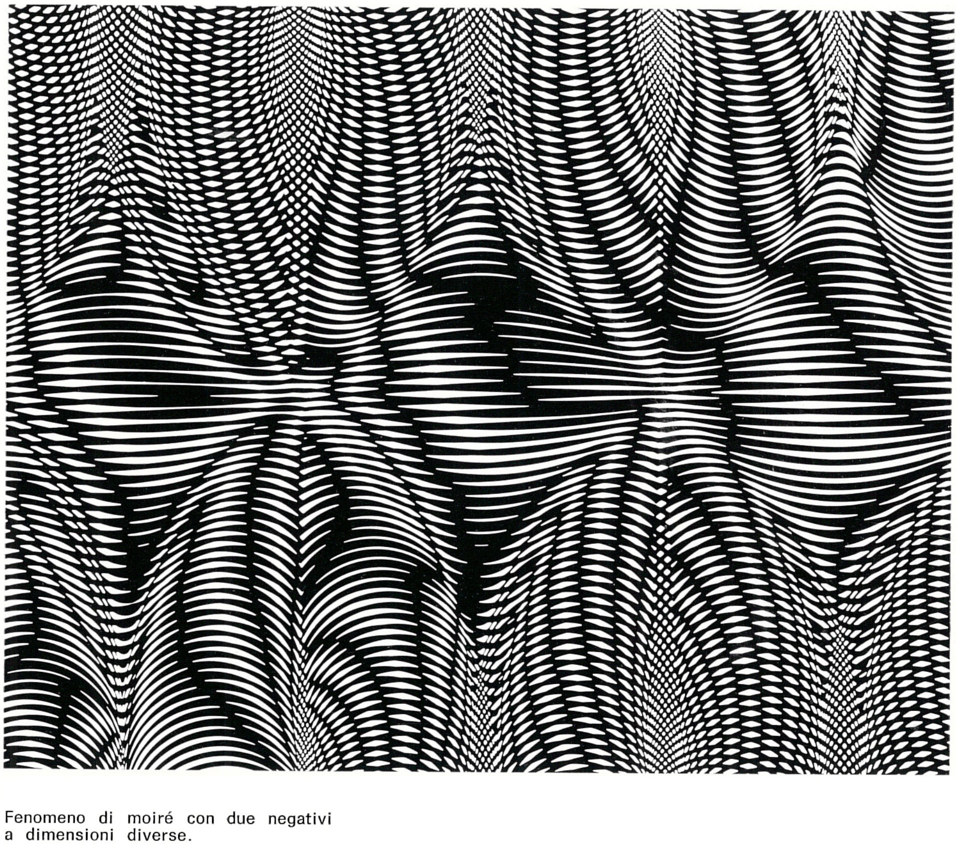
Parete dedicata all'evoluzione dell'agricoltura. Rapporto tra gli arnesi del lavoro manuale contadino e le prospettive aeree della grande « farm » (Italia 61, Torino).



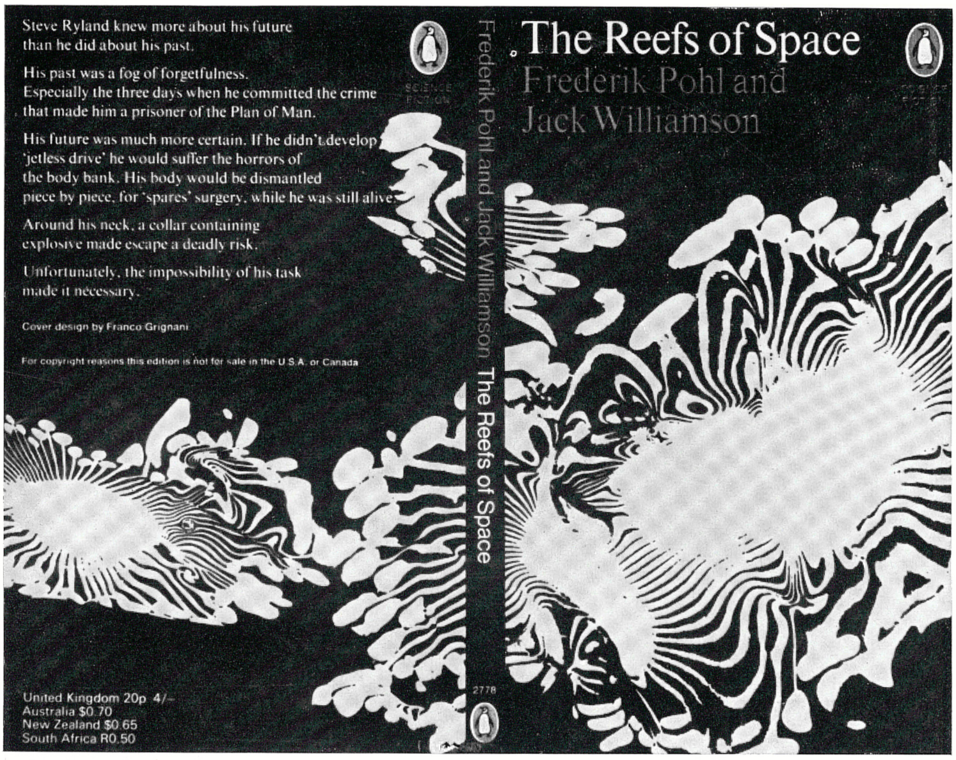
Particolare ingrandito di texture tratto da un disegno spinapesce e vetro lenticolare.




« Design aus Italien »: Manifesto per la mostra itinerante in Germania del design italiano.

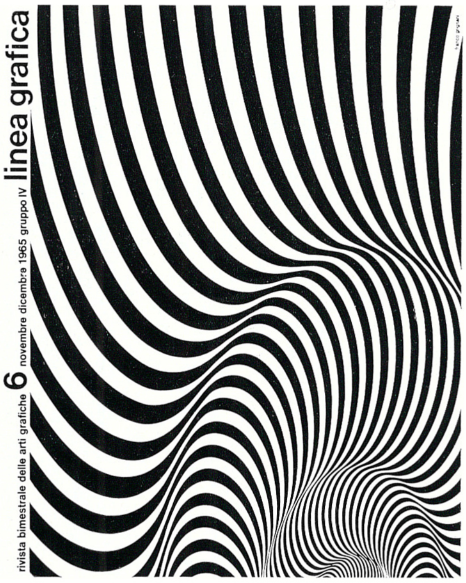


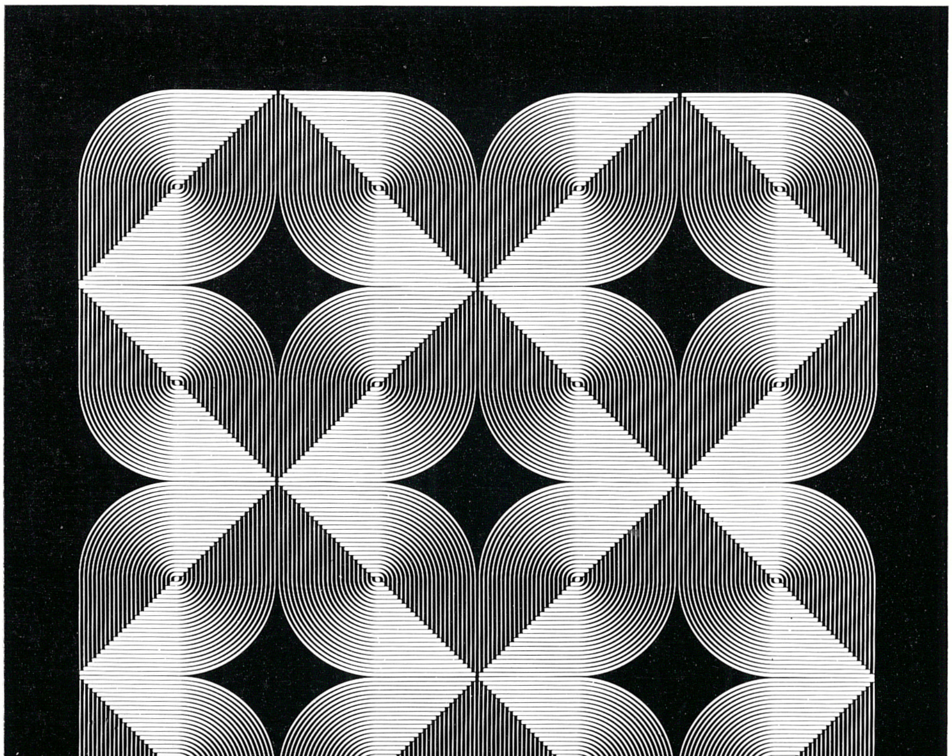
Fenomeno di moiré con due negativi a dimensioni diverse.




Copertina tratta da una serie di 18 volumi, con illustrazioni a distorsione o a tensione, sviluppata dalla facciata al retro, a tre colori, per una collana di fantascienza (edizione Penguin Book - Londra).

Copertina per Linea grafica 1965, con campo visivo totale e sequenze lineari curve e rastremate verso un ipotetico centro (da segnalare la tridimensionalità ottenuta da alterazioni ottiche).

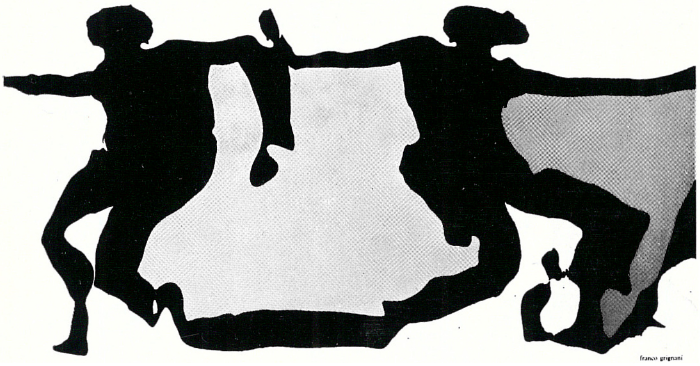


Fenomeno plastico-chiaroscurale con rigatura al tiralinee.

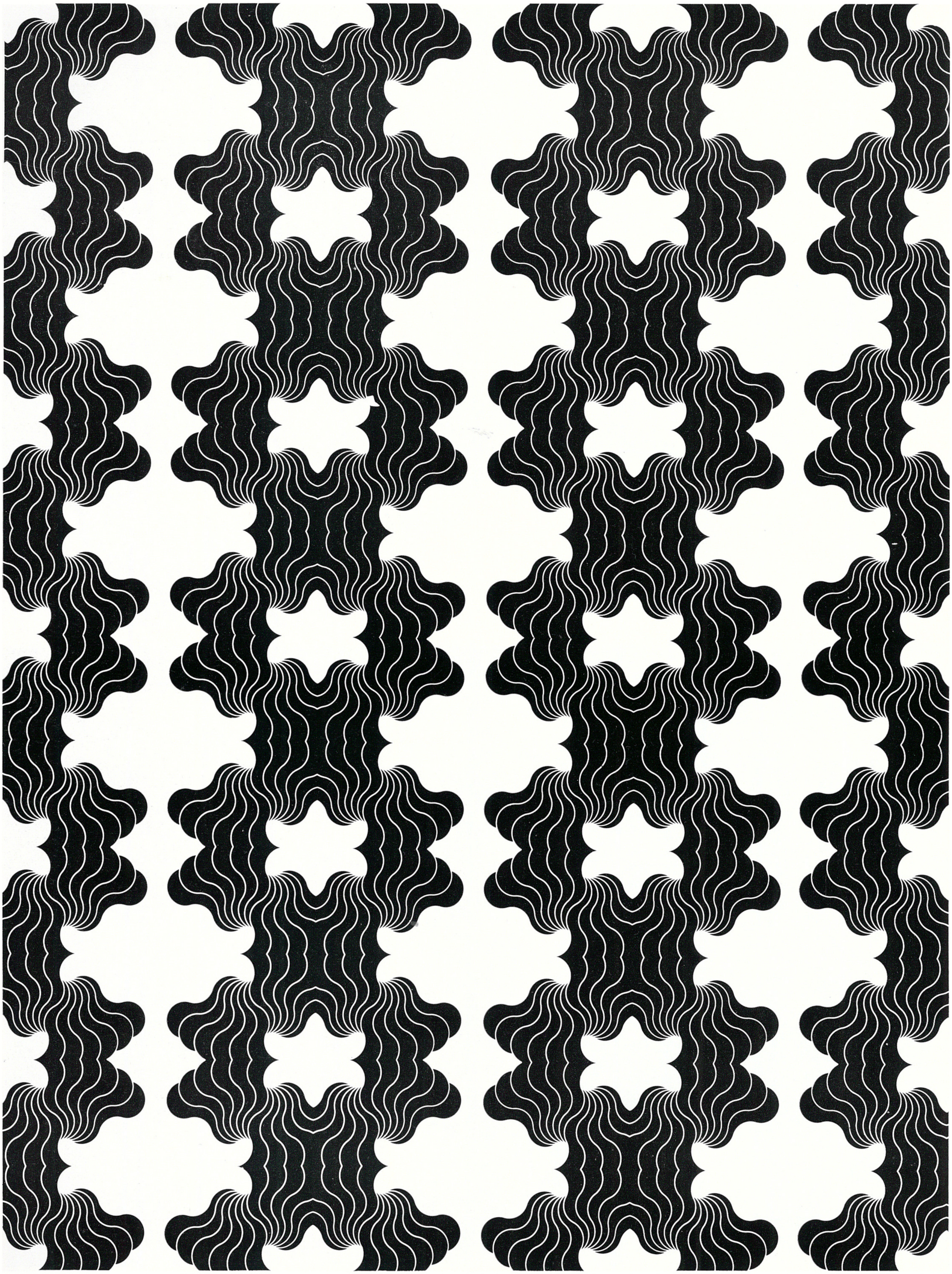
Pagina per Alfieri & Lacroix: « Leggere il segno, l'intensità, il rapporto, lo spazio... ». Controllo verticale, orizzontale del registro di stampa.

La comunicazione pubblicitaria si innesta su esperienze sensoriali vissute e catalogate lungo l'arco di vita di un individuo e tracce formali interferiscono le une con le altre in base alla loro somiglianza, talvolta può l'ambiguità strutturale di certi segni grafici impiegati come reattivo generare infinite interpretazioni, ma una realtà viva semplice esatta è la qualità nella stampa di Alfieri e Lacroix.



Pagina per Alfieri & Lacroix: « La comunicazione pubblicitaria si innesta su esperienze sensoriali vissute e catalogate lunga l'arco di vita di un individuo... » (1964).

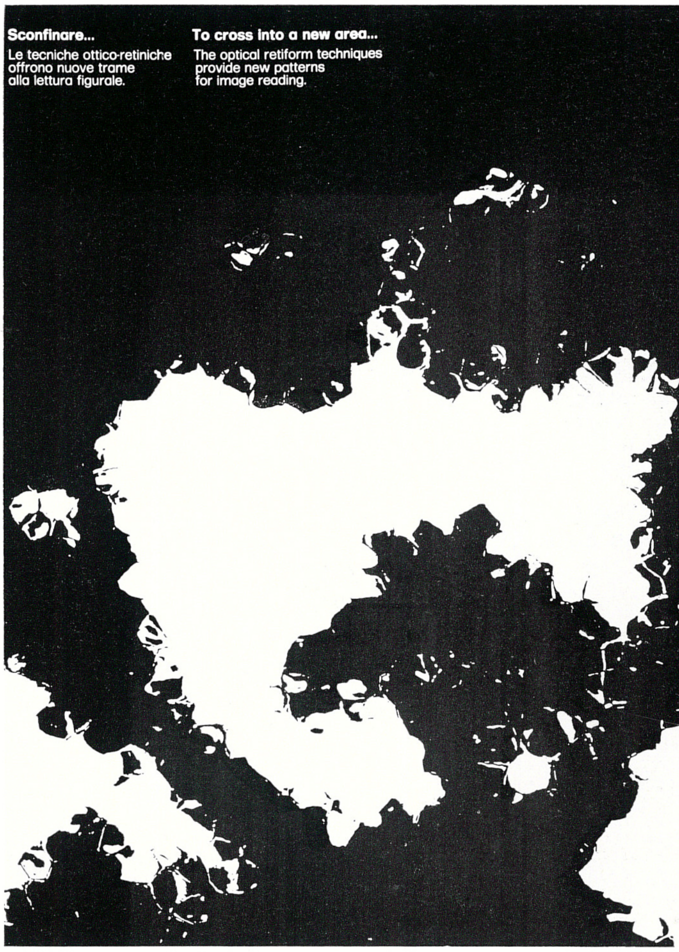
Pagina per Alfieri & Lacroix: Questi « lettori » disposti a parete e rappresentati da punti luminosi leggono la qualità di stampa, annullandosi.



Disegno per tessuto, a grande telo, con elementi modulari e descrittivi di tensioni multiple.

Pagina per Alfieri & Lacroix: « Nel tunnel delle ore del giorno, nelle stratificate azioni dell'uomo, ora, nelle architetture delle città, miliardi di segni tipografici... ».

Le tecniche ottico-retiniche offrono nuove trame alla lettura figurale. (Esposto alla 36a Biennale di Venezia, sezione grafica sperimentale).



everything is based, is an architectural and geometrical structural unit: the rhomb. The trade mark and each monogram are obtained by a simple mounting operation, as in a factory.
The research for a stily is the result of a research for order and recognizability. Other rules have been added to this basic one: the use of a standard typeface, a precise photographic style, a style of driting which is human and never rhetorical.
The resulting visual image is absolutely distinctive, immediately identifiable even at a first superficial visual contact, and not destined to grow old. Its application has been a total one, in all possible means of employment: from the trade mark on cars, on sales centers, on road signs, in trade fairs and show-rooms: for the latter a complete direction of the image has been studied, from typographical characteristics to the exhibition platform, chair, lighting system, and shelves.
It is worthwhile nothing how the basic element, the rhomb — chosen for its fitness for being split and reassembled and for its recognizability — adheres even in its contents, in terms of psychological correspondence, to the evoked image: we can feel, in its tilted lines, the suggestion of dynamics and velocity; its double parallel lines give us the idea of safety and balance while the motor block gives the idea of power and the perfectly framed thin lettering elements give the idea of elegance: all the contents perfectly correspond to the characteristics of the products immediately but unconsciously suggested. This demonstrated that the choice is not a casual one, but is a research for a correspondence form/contents, suggestion/perception, matter/spirit. Because of this we have spoken of « cultural operation » involved in the research for an image as well as the aim it was intended for and the consequences on the culture of the society where the firm operates, and not a mere manufacturer of goods and services, but as an organ in the body of society itself, having a common social function.
(Subtitles - advertisement)
All FIAT advertisements, since 1967, become strictly part of the projected corporate image; the graphic line always leads back to the geometry of the unifying element, the rhomb; their making up always follows the parallel bendings, and the italics of the « Univers » type clearly show the validity of the choice, carrying on the marked characteristics of logotype.
The solution found in compositions made by precise contrapositions of empty and full spaces, chromatic equilibria or contrasts, develop with freedom and rigour a fluent argument which is always kept on the same tonality.
The chosen scheme has shown many possibilities, with a remarkable freedom of movement which makes it possible to follow the fashion of the moment (or even to create fashion) choosing colours, pictures, texts, following a line determined by contents and planned by an enlightened management.
FIAT's press advertising constitutes a unique example of image consistency and its essentiality, both in the expressivenes and characterization of texts and graphic solutions, totally free, lively, elegant in their rigorous scheme.
(Signals explanations)
Signs, be they road signs or signs indicating centers or car plates or service stations, constitute a very interesting solution both for the choice made and the clearness of the rule which has allowed its large-scale, national or international adoption.
Long studies have been carried out to reach a perfect visibility of signs, even from users moving very fast, (for instance, on highways) which can be immediately recognized: here too, the element « rhomb » is fundamental, as well as the identifying use of colours easy to be seen the FIAT blue and yellow.
The aim of indicating services of public utility in road signs is fully achieved in the simplifying schematism which indirectly facilitates the smoothness of car traffic. The signalling of services is similar to the one of roads and aims to distinguish them from advertising signals. The adopted vertical solution of signals, separating the logotype and the indication of the offered service: all this shortens the reading time.
For signs and plates indicating sale centers etc., the same rule applies for their immediate recognizability, all in « Univers » type, white on a blue background (sometimes lit up).
Naturally, the precision with which all the project has been realized includes the identification of vehicles, precise not only in colours, type, proportions, but also the putting into position, chosen so as to allow the maximum of visibility even at a distance without spoiling the line of the vehicle where the Fiat sign is to be put.

## One-way ticket

by Franco Grignani

In aesthetics, research has never been so much in use as today, and never so misused. Sometimes, I feel as though I was reading between the lines of some declaration that « researches are carried on » even for a pencil fallen under the table. Nevertheless filling countless sheets of paper does not mean « research »; on the contrary, it is a sign of incapacity, or, at the best, of a production of modified proposals. Research must be intended as a creative act, which, starting from elementary, empirical or degenerative intentions, can find, locate and polarize the main points for the grammatical development of the program. The structure of research is permanently correlated with the operator's personal behaviour, alert, introspective, and hardly ever speculative in a way of acting in the method of « longing sensitiveness ». The result is not the proposal of the objective reality, unchangeable in the physical values of the external world, but the reality and thought blended in the metaphisical relationship of a conceptual unity.
Later on, my insistence on widening the space for analysis and at the same time in defining the specificity of the method, is meant to be the focalization of my way of acting in the aesthetic field, and shows the mechanism used for finding the sounding sources.
The basis for evaluation is man between these two values: senses and thought. Senses can be measured in their physical graduality: one can see, hear, act: but man, conditioned by his limits, had to invent the machine for sparing fatigue, to produce more, to reach technological perfection.
My research started from man's physical limits, giving primary importance to the psychological component accentuated by visual phenomenologies taken sometimes from remote angles, for instance the research on the indefinite image in « flou » (1950-52).
« Flou » is a latent configuration which, because of its dynamic generation, opens the mind — from the primary experience of perception to the most elastic elaborations. It is a pretext for analysing all emotional phenomena connected with the appearing and forming of an image in its probable objective characteristics. The eye, thus provoked, deciphers, from elements of the « primitive », the image-thought as a first estimation, for a more complex organizing process of physical and conceptual identification.
When advertising offers to the eye an image totally defined in its development: bottle, glass, thirst, it does not leave any space to the observer's mind: it becomes thus an inductive and constraining force — hence largely speculative — not taking into account man's essential need for imagination. Communication, in this case, is only documentation.
« Flou » is on the contrary a medium respecting the imaginative potential of the individual open to pre-perception and defending the intellective liberties of man who nowadays has the right not to be submerged or compelled to swallow the huge wave of messages thrown upon him by the fury of the commercial world.
Another research of mine has been made on optical distortion (1953-56). When speaking of distortion, we always think of an alteration of the reality against which we have to defend ourselves by correcting it. All that is outside the way of seeing of our eyes make us cautious, and yet microscope, telescope or simple spectacles have been invented. Once the world was seen only through our naked eyes: today, technique presents us a modified world, and this does not mean an alteration of vision, but only a means of discovering new points of view. Speed, altitude of flights, revealed microstructures, wiews on stellar universes have enlarged man's knowledge and sensations, but have led to the acceptance of a different image, full of abstract attributions. As abstract as the distortion expressed in the new tissue of signs emphasized in its lacerations. A sign that no hand, however strong in the calligraphic exercise coul trace.
But why the distortion? First of all, it is an organized sign having structural dissociated characteristics, and because of this, the eye is urged to find in it sensitive vibrations with illusory plastic — visual effects having a high perceptive call.
Anyway, the image full of refractions which lies beyond and which is recovered through the phenomenon of distortion is to be seen as a new « structural reality » proposed with its vibratile,

stimulating and capturing characteristics.

**Research on tensions (1957-61)**

Starting from the consideration that the quick knowledge of a form does not develop from details to the whole, but from primary revelations internal to the form itself — that is from its natural expressiveness — I have ascertained that virtual emphasized force-lines exist which go beyond the perimeter of the force itself. Moreover, if a space contains sign elements in ambiguous positions, tensions are noticed in counterpoint, offering data capable of increasing the communicating value, for instance, of an advertisement against the danger of compethition from othe signs scattered on the grey field of the newspaper page.

The fight between sign and space is tension: the dramatic look of a face, the contrast among colours, the forms themselves, directionally developed, indicating signs and force lines. All the visual communication speaks through tensions expressed through a will fit for assuming a primary individuality summarizing in itself. Flou, distortion and tension have been the field for collecting the theoretical rules for a consistent and homogeneous work.

Other researches made later on — like the induction in radial structures (1962-63), or the periodical kinematical organizations slackened or developed within courses, or again psychoplastics in volumetric measurements for mental reading, plasticity and subversion of space laws — have been the natural decanting of these experiences. For instance, the work of volumetric subtraction in psychoplastics is nothing but distortion applied to the actual visual of the external world.

Flou is the non-buildable or slackening of perception in the increases of steps of periodic structures, the indefinable imposed on physical reality.

Tensions are expressed in the layout space, on the white zones of borders, in linear vibrations, in the violent drop of ruling ratios. Again, tensions reveal themselves in my paintings through the projective of each volumetric measurement, synthesis of forms to be lived mnemonically winning the time. They amphasize and point out the infinite number of phenomena of the perceptive world which reveal the relationship man-machine.

My research, even in its variability and extent has always maintained the same bases: the sign as a matrix, the phenomenon as analytical variability and space as emotional psychological fact. This wide experimentation (more than 13,000 documents) has never had a purchaser: it was an action rooted in the need which is at the basis of my way of acting, a « one-way trip », which never thinks of a return, but is always on the lok-out for new variations, which even through the short documentation of these few pages, shows the distances existing among the themes, but also my space: an emotional space.

## A multiuse kitchen

by Roberto Mango / Filippo Alison / Tiberio Cerere / Ermanno Guida

The prototype, presented at the XV[th] Triennale of Milan in the Italian section, represents the simplification of an « apparatus-kichen » realized utilizing wired plates in stainless steel rod of 5 mm diameter, which constitutes a structural system whose matrix has the dimensions of 0,60 m by 2.01 m.

The general aim of this « proposal » is to express a design attitude connected neither with para-scientific design nor with the pop-eclecticism of counter-design, and aimed at reaching — in the relation design/production/use — a more direct participation among extreme terms trying to reduce to the maximum the distance existing from designer and user through operations allowing:

a) - the fading of conventional volumetric images and the discarding of other images or « counter-images » in any way deteriorated;

b) - the re-evaluation of the significance of the « tooling » of essential furniture and its renewability;

c) - the integral re-employment of each component for a different intended purpose;

d) - the employment, free from any conditioning, of every type of complementary outfit available on the market;

e) - a continuous and large purchasing availability;

f) - to be fit for any ambient solution;

g) - the use of poor materials and simple techniques.

The leading idea of the operative programme lies in a distinction between the structural aspect and the programme of accessories. The structural system consists of wired components (wired plates made of stainless steel rods) designed to receive numerous items of equipment whose complex requires a rigorous revision allowing the greatest optimum degree of freedom of arrangement.

The « neutrality » of wired components allows the user a high degree of freedom and personal initiative, in purchasing as well as in tooling, according to functional and economical necessities both of use and quickness of assembling and disassembling the components (do-it-yourself), thus realizing the qualifications of fitness, changing, increase and decrease, without any compulsory answering behaviour to materials, forms, colours of pre-existing elements.

The principal element, forming the matrix of the system, is constituted by a wired plate whose dimensions are 0.60 m by 2.01 m. and is realized in stainless steel rods having a diameter of 5 mm.

The design of such elements takes into account and expresses two types of more structural and functional requirements, in other words: the « thick » edge zones realize a frame, while horizontal zones constitute a « band » where the possibility of hooking the tools finds an ample and easy answer.

## Kitsch in People's China

by Carlo Leidi

During my travels in China in the summer of 1972, I accumulated noteworthy images of an unequivocal « kitsch » to which I think it is worthwhile dedicating some attention. If it is true that « kitsch » is a phenomenon of alienation as I tried to define briefly in the first number of Design, to come across it in China can take one by surprise. I refer, of course, to the objects of contemporary production, not to 19th century Chinoiserie that has invaded innumerable drawing rooms throughout Europe (and which is also found in the museum of People's China, freely brought together with preceding objects of a much better quality) that are milestones in the history of universal « kitsch ». 19th century Chinese « kitsch » has its « Eiffel Tower » in the Summer Palace in Peking, in Empress Tseu Hsi's grotesque marble boat; however, it is not the possible influence of this taste on contemporary Chinese « kitsch » that interested me far more, examples of which can be seen in the photographs: it is a question of representation (in the widest sense: from the choreography of the Peking Opera in its new 1972 production, to the production of posters and knick-knacks) that have in common an exhortatory function, with a distinct rhetorical emphasis. What is really curious is the contrast between the pomposity that characterizes these objects and the mentality of the users for whom they are destined.

Whosoever visits China, of whatever political faith he may be, unfailingly returns struck by the entusiastic support of the Chinese for their political system and their social order. It is an active support, not only a conviction but also a practical zeal: the Chinese worker and peasant carry into effect the Marxist culture-praxis rapport with the consciousness of its value even for the individual: one by one, they feel new men, inasmuch as they are creators, not just lookers-on, in a reawakening society. There is, I would say, a total absence of rhetoric from this knowledge: even from certain features that sometimes could sound exaggerated (above all the constant reminder of Mao Tse Tung's Thoughts); in reality rhetoric is foreign to all as they are animated by a profound conviction.

And so, why all that celebrative trumpery? From my point of view it is foreign to the tradition and true character of China, it derive (even from the clearly formal point of view) from Soviet examples and more precisely from Stalin's era.

That the aesthetic models by Zdanov could reoresent an imposition — a tiresome superimposition, in the name of a pure imitative fidelity to traditional elements, true to tradition and therefore alive — does not need demonstrating: on the leve of consumer objects here, therefore, is a new type of « kitsch ». Here also, bad taste is a constant fact and, what is more, the « kitsch » object has also here an alienating function because it forces extraneous goods on the consumer.

With Stalin, State « kitsch » was born, not dissimilar in its role to the « kitsch » of the free Western market: even if a plaster statue of Stakanov does not reflect the same values as a plastic Napoleon or a mother-of-pearl Bernadette, it tries however to impose different values with the same technique.

That Stalin required such a cultural policy does not surprise one, but to find it repeated along the same lines in